

5. Образцова, А. Г. Бернард Шоу и русская художественная культура на рубеже XIX–XX вв. / А. Г. Образцова. — М.: Искусство, 1992. — 358 с.
6. Ромм, А. С. Джордж Бернард Шоу / А. С. Ромм. — Л.-М.: Искусство, 1965. — 250 с.
7. Шах-Азизова, Т. Чехов и западноевропейская драма его времени / Т. Шах-Азизова. — Наука, 1966. — 151 с.
8. Чехов, А. П. Вишневый сад / А. П. Чехов. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chehow_a_p/text_0150.shtml. — Дата доступа: 20.10.2013.
9. Шоу, Б. Дом, где разбиваются сердца / Б. Шоу [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/files/sh/shaw_bernard/shaw_bernard_10.html. — Дата доступа: 20.10.2013.
10. Шекспир, В. Гамлет / В. Шекспир [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet2.txt>. — Дата доступа: 20.10.2013.
11. Шекспир, В. Король Лир / В. Шекспир [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_text4.txt. — Дата доступа: 20.10.2013.
12. Styan, J. L. The Dark Comedy / J. L. Styan — Cambridge, 1962.

Елена Гинак (Минск)

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В РОМАНЕ У. ЭКО «БАУДОЛИНО»

Роман У. Эко «Баудолино» («Baudolino») вышел в свет в конце 2000 г. За несколько месяцев до этого события появилось интервью Л. Лилли «С “Баудолино” Эко возвращается к роману» для газеты «Республика». В ходе диалога автор впервые лично сформулировал основную проблематику произведения: «Это апология утопии, тех выдумок, которые движут мир. Колумб открыл Америку, исходя из ложных убеждений: он был уверен, что Земля намного меньше. Неверно полагать, что только он думал, что Земля круглая, как утверждают некоторые: это то, что было известно еще до Платона. А что говорить об Эльдorado? Континент завоевывают, следуя мифу» [1, с. 43].

Последовавшие рецензии и первоначальные попытки критического осмысления, среди которых важное место занимают работы Р. Котронео, Р. Капоцци, М. Корти, выделяют ключевые моменты поэтики романа, которые вполне соответствуют выработанной в «Имени розы» модели. Р. Капоцци определяет ее как «постмодернистский энциклопедический пастиш» [2, с. 211]. Для него характерно, с одной стороны, смешение жанров: детектива с использованием мотива «убийства в закрытой комнате», исторического романа (действие относится к неудавшемуся IV Крестовому походу, завершившемуся разграблением и разрушительным пожаром в Константинополе в апреле 1204 г.), *пикарески*: Баудолино — истинный плут, который оказывается вовлеченным в череду авантур. Особое место в этой картине жанрового синкретизма занимает *утопия*, реализованная в образе страны пресвитера Иоанна, которая в рамках хронотопа романа постоянно удаляется. Также присутствуют элементы распространенных в Средневековье жанров: хроники, бестиария, апокрифических сказаний, героических деяний (жесты) и некоторых лирических жанров. Показательным для поэтики романа является и перенос акцента с высокой книжной культуры, как это было в «Имени розы» («Il nome

della rosa», 1980), на народную культуру и на популярную в городских и придворных кругах литературу.

С другой стороны, «Баудолино» присуща интертекстуальная игра, в которую включено огромное множество текстов: от веронезской загадки, первого текста на итальянском языке, до «Гаргантюа и Пантагрюэля». Присутствуют традиционные для романов У. Эко мотивы: лабиринт, универсальный заговор, обретение рукописи, путешествие в мир непознанного и недостижимого.

Повествование романа основано на истории крестьянского сына, отличающегося безудержным фантазерством, Баудолино и состоит из нескольких пластов, при этом у каждого из них есть свой автор, понимаемый как повествовательная инстанция.

Первый пласт — это названные главным героем «Деяния Баудолино», представляющие собой записи в виде тестаменты, которые вел в отроческие годы Баудолино. Юный писака не наделяет особым смыслом сочинение: ему представляется забавным зафиксировать мысли и воспоминания, которые роятся в сознании. Для достижения подобного эффекта Эко создает стилизованный под автоматическое письмо текст, написанный на вымышленном средневековом диалекте деревушки Фраскетты с вкраплениями латинизмов, германизмов и просто несуразных графических знаков и зачеркиваний. Проблемы творчества у четырнадцатилетнего Баудолино крайне наивны: хорошо стереть предыдущий текст, чтобы в случае раскрытия кражи пергаментов его не разоблачили. Кроме того, сказав одну из финальных фраз «Имени розы» «не помню кем сказано скриптории холодно у меня ноет палец» [3, с. 17], становится очевидным, что технические задачи сводят вопрос о назначении произведения к фиксации, лишенной критериев отбора и художественного осмысления отображаемого материала, и игре.

Второй пласт представлен рассказом шестидесятилетнего Баудолино, из которого явствует, что сочинительство он не забросил. Более того, он приписывает себе разнообразные тексты: переписку Абеяра и Элоизы, некоторые песни миннезанга, а также участвует в разработке величайших мифов Средневековья: о Граале и о царстве Пресвитера Иоанна.

В противоположность сочинениям, ставшим знаковыми для Средних Веков, его собственная рукопись превращается в беспорядочное множество фрагментов из разрозненных страниц, описывающих эпизоды его биографии и духовных поисков. Из-за невозможности выстроить их в последовательное повествование Баудолино чувствует себя на грани помешательства. Поэтому из пламени, в котором гибнет Константинополь, он спасает самого важного для него человека: историографа Никиту Хониата, который «умеет найти смысл там, где не видят другие» [3, с. 18] и возьмется написать историю своего спасителя. Таким образом, у проблемы художественного постижения действительности в этом повествовательном пласте определяются два основных аспекта.

Первый из них заключается в создании мифов, способных влиять на ход истории. В этом отношении Баудолино обращает свою фантазию на будущее.

Он выступает в качестве поэта, творящего идеалы, которые могли бы стать другим людям светочами в духовных исканиях и ориентировать на разнообразные научные и географические открытия. Уместно снова обратиться к эмпирическому автору, который в интервью М. Л. Каронити через год после выхода романа сказал, что на самом деле роман состоит из двух частей. Переломным становится эпизод с таинственной смертью Фридриха Барбароссы, который делит пространство и тематику произведения на две части: Запад с его мечтами о востоке и Восток, мечтающий о Западе, но это вымышленный европейцами Восток, который идеализирует величие и мудрость Запада [4].

Квинтэссенцией этих мечтаний становится путешествие в царство пресвитера Иоанна, воплощающее идеал теократии, природного и материального богатства и обилия чудесных явлений. Будучи неисправимым обманщиком и задорным авантюристом, Баудолино пишет фиктивное обращение пресвитера Иоанна западным государям. Тем не менее, он не понимает значение этой выдумки для истории и, следовательно, не воспринимает ее как призыв к действию. Только благодаря прозорливости Оттона Фрейзингского, придворного летописца и наставника Баудолино, внушившего необходимость такого путешествия, главный герой с ватагой верных товарищей отправляется в мир, руководствуясь собственной фантазией и таинственной картой Космы, в которой мир представлен наподобие скинии Моисея: согласно ей Земля плоская и квадратная. У. Эко утверждает в статье «Сила лжи» («La Forza del falso»), что даже в раннем Средневековье было доподлинно известна форма Земли в виде шара [5, с. 297]. Однако выбор карты Космы (исторический документ), служит для того, чтобы поставить концептуальный вопрос: как происходит замещение одних представлений (о шарообразной форме) другими, которые могут быть недостоверными, но приводить к действенным проявлениям?

Кроме того, от Оттона Баудолино воспринял урок творческого подхода к сочинительству, основывающегося на воображении и высокой степени условности: *«Если ты собираешься быть автором и слагать, быть может, собственные истории, тебе нужна способность лгать, иначе истории выйдут нудные. Но лгать надлежит с умеренностью. Люди не любят тех, кто лжет по мелочам, и боготворят поэтов, которые лгут только в самом главном»* [3, с. 50].

Вторым аспектом проблемы художественного освоения действительности является постижение прошлого или, другими словами, написание истории. Баудолино начинает понимать это после знакомства с Гипатией, мудрой и очаровательной представительницей рода сатиров. Она, лишь понаслышке знакомая с Западом, задает вопросы о далеких краях, откуда прибыл главный герой. Видя восторг в глазах подруги, Баудолино снова дает волю воображению, поэтому он выступает как ритор, увлекающий в мир фантазий, и, как следствие, то, что Гипатия воспринимает как постижение далеких стран, является фикцией, что совершенно не волнует рассказчика.

Кроме приукрашенного описания Запада Гипатии, в романе присутствует другой рассказ: Баудолино повествует Никите об одноногих исхиаподах,

единорогах и прочих диковинных созданиях, но делает это с претензией на то, что собеседник воспримет фантастическую повесть как серьезное изложение фактов. Меняется не только предмет рассказа (вместо общеизвестных событий захвата Фридрихом итальянских земель — различные этапы путешествия в непознанный мир), но и методологический подход к ведению повествования. Баудолино больше не настолько наивен, чтобы довольствоваться простой фиксацией, как когда он был подростком, и не выступает в качестве поэта и создателя новых мифов.

В рассказе Никите ведущим принципом отбора информации и ее вербального воплощения становится смыслополагание. Баудолино следует наказу Оттона Фрейзингского: *«Утверждать обман — грех. Но обманно свидетельствовать о том, во что ты сам веришь, это достойное занятие! Ты просто возместишь недостаток доказательств того, что существует или произошло»* [3, с. 63]. Центральная проблема в данном случае заключается не столько в определении соотношения вымысла и факта, сколько в выяснении того, что такое факт и истина в широком смысле. С другой стороны, Баудолино признается: *«трудность моего положения состоит в том, что я никогда не проводил различий между увиденным и тем, что хотел увидеть...»* [3, с. 36]. По сути, он не видит разницы между презентацией и репрезентацией, поскольку они всегда субъективны.

Следует обратить внимание на одну особенность системы персонажей: в романе выводится множество образов писателей: помимо общеизвестных летописцев (Оттон, Никита, Рагевин), среди товарищей Баудолино также есть сочинители (Поэт, Соломон, Гийот, Борон). Подход к творчеству у всех разный, поэтому можно понять, кем главный герой не является. Он не прагматичный карьерист, не ангажированный придворный летописец на службе у величайшего из императоров, не свободный поэт, одурманенный чарующими образами и не только ими, не идеалист. По мере развития сюжета становится очевидным, что Баудолино нацелен на выполнение исключительно эвристической функции словесного творчества. Он новатор, хотя избегает безусловной оригинальности. Инновации у него происходят за счет смещения обширного культурного материала. Будучи крестьянским сыном, Баудолино является носителем народной культуры; находясь при дворе Фридриха Барбароссы — куртуазной; обучение в Париже приближает его к академическим кругам и вагантам; дальнейшее путешествие — к авторам книг путешествий, которые в те времена стремились не к достоверности, а к открытию чудесных связей и аналогий между всем сущим. Таким образом, главный герой не видит противоречий между научным, фантастическим, поэтическим и иными видами дискурса и легко манипулирует ими. Именно в этом и заключается его талант.

Ориентация Баудолино то на прошлое, то на будущее приводит к тому, что в развитии сюжета прослеживается действие центробежной и центростремительной сил. Если первая толкает героя на авантюры, увлекающие его из реального мира в сферу ноумена, то вторая направляет его в обратный путь на освоенные западноевропейской цивилизацией земли. За счет этого в повествовании романа выделяется **третий пласт**, который условно можно назвать

«Возвращение». Здесь важен не столько рассказ Баудолино, сколько сам процесс и метод, поэтому возвращение следует понимать в широком смысле слова: не только как путешествие в обратном направлении в привычную обстановку, но и как осмысление прожитого опыта в личной и исторической перспективе. В данном повествовательном пласте происходит дальнейшее обогащение проблемы репрезентации. Разрозненные воспоминания представляют собой знаки, нуждающиеся в интерпретации, которых в рамках романа представлено несколько: одна принадлежит главному герою, три другие — его товарищам и одна из важнейших — собеседнику Баудолино Никите Хониату. Примечательно, что все персонажи, за исключением самого Баудолино, который не может ни упорядочить, ни осмыслить пережитое, воспринимают рассказанный опыт как ошибку. Именно поэтому, товарищи покидают своего предводителя в надежде собственными силами искоренить последствия сотворенных ими вместе мифов, а Никита, верящий только в силу факта, считает рассказ Баудолино лживым и пренебрегает данным в начале их долгого разговора обещанием придать смысл и записать услышанное. К тому же интерпретация Никиты и Пафнутия приводит Баудолино к глубокому потрясению. Благодаря ученым грекам, его рассказ, наконец, сложился в законченную историю, где его беспечность оказывается не только беспринципной, но по-настоящему преступной. В результате он падает в обморок и как рассказчик перестает существовать. Показательно, что при этом меняется и повествовательная инстанция: рассказ в заключительных главах романа атрибутируется образцовому автору.

При постепенном усложнении проблемы постижения действительности сам герой остается статичным, и его история обречена повторяться вновь и вновь. В этой связи последовавшее за переосмыслением жизненного опыта столпничество является лишь новым витком в разработке вопроса о внедрении новых идей. Баудолино приходит к пониманию того, что любое утверждение будет восприниматься как истинное только при условии, если оно не противоречит общепринятым представлениям. Как следствие, истинность или ложность выражения носит конвенциональный характер и не зависит от реального положения вещей. Это подтверждается успехом, которым пользовались и выдумки Баудолино до его путешествия к царству Пресвитера Иоанна, и подделки христианских реликвий после возвращения, и бессмыслицы, стилизованные под притчевый язык агиографий и апокрифов. Нарушив ожидания верующих, Баудолино продемонстрировал не только, как создаются мифы, но и как они развенчиваются.

Финал остается открытым: Баудолино, определив для себя ценностные ориентиры, спешит достичь царства Иоанна и тем самым способствовать воплощению в жизнь придуманной им утопии. Но и Никита также смиряется с невозможностью объективного воплощения исторического опыта в тексте, поскольку «большая История допускает неискренности по мелочам, если это на пользу Великой истине» [3, с. 532].

Внимание к феномену игры как основе художественного освоения действительности, утверждение конвенциональности и относительности любого знания, множественность интерпретаций, широкие познавательные возмож-

ности мистификаций — все эти характеристики романа свидетельствуют о том, что художественное постижение действительности осуществляется согласно семиотическим практикам, принятым в обществе любого исторического периода, и стремится к преодолению стереотипов и метанарративов. За счет этого и осуществляется эвристическая функция искусства.

Литература

1. Lilli, L. Con «Baudolino» Eco torna al romanzo / L. Lilli // Repubblica. — 2000. — 11 sett. — P. 43–44.
2. Capozzi, R. The return of Umberto Eco / R. Capozzi // Rivista di studi italiani. — 2000. — № 2. — P. 211–235.
3. Эко, У. Баудолино / У. Эко. — СПб.: Симпозиум, 2003. — 544 с.
4. Caroniti, M. L. Intervista a Umberto Eco / M. L. Caroniti / Lankelot: Associazione Culturale Lankenauta [Электронный ресурс]. — 2002. — Режим доступа: <http://www.lankelot.eu/letteratura/eco-umberto-baudolino-contiene-un-intervista-ad-umberto-eco.html>. — Дата доступа: 10.10.2013.
5. Eco, U. La forza del falso / U. Eco // Sulla letteratura / U. Eco. — Milano, 2002. — P. 292–304.

Ольга Велюго (Минск)

ГЕНДЕРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ СУБЪЕКТА ЛЮБОВНОГО ДИСКУРСА В РОМАНЕ И. МАКЬЮЭНА «СЛАДКОЕЖКА»

Гендерный подход к интерпретации художественного текста органично вписывается в общую методологию литературоведческого дискурс-анализа. Так, по мнению С. Охотниковой, гендер реализуется во всех трех составляющих дискурса [4], выделенных Ю. Кристевой [3], а затем и другими исследователями (субъект, адресат и объект дискурса) [8]. Рассмотрение гендерной идентичности субъекта становится особенно актуальным при анализе некоторых тематических дискурсов, например, дискурсов любви и сексуальности. В данной статье с этих позиций интерпретируется роман И. Макьюэна «Сладкоежка» (*Sweet Tooth*, 2012).

Как отмечает Г. Пушкарь, современная гендерная теория утверждает важность не столько наличия биологических, социальных, психологических различий между мужчиной и женщиной, сколько их «социокультурн[ой] оценк[и] и интерпретаци[и], а также построени[я] на основе этих различий системы властных отношений» [6]. С этой точки зрения и рассматривается любовный дискурс персонажей в данной статье.

Главная героиня Серена Фрум рассказывает о работе в британской службе безопасности в начале 1970-х гг. В дискурсе Серены обнаруживается немало противоречий, которым находится неожиданное объяснение: «воспоминания» героини поддельны, они написаны от ее имени другим героем романа — писателем Томом Хейли, возлюбленным Серены. Поддельное авторство означает, что образ Серены — это та идентичность, которой наделяет ее мужчина; т. е. Серена остается загадкой, поскольку ей так и не предоставляется аутентичное слово — от себя самой. Она вытесняется за пределы собственного